

The essay considers the grottoes of the Medici-Villa at Pratolino in regard to their historic relevance in the context of the artistic and typological development as well as their function related to the strategies of princely self-representation. Thereby it will focus less on the moments of mere imitation of the nature than rather on the imitation of the natural creating act itself. The innovative type of the grotto as basement for the grand villa merges the demand of the exclusive Gesamtkunstwerk with contemporary scientific, mechanical and geological-cosmological ideas in a new and unique space of world knowledge. This feature as a site of technical experiment and junction of various scientific disciplines, that stylises the ruler as a godlike creator, will be considered in view of further coeval spaces of knowledge. Finally, even the 'constructed destruction' of the hand-made parallel nature arises as a last act performed by the prince-demiurge.

1 / „Hier bieten Kunst und Natur im gemeinsamen Wettstreit ihre Reize dar, und durch sie hindurch erkennt man die Größe der Seele und die Mühe, die sie nährt und hegt und das schöne Verweilen zu jeder Stunde überall mit neuen Wundern heller strahlen läßt“; Raffaello Gualterotti: *Vaghezze sopra Pratolino*, Florenz

Silke Kurth, Wasser, Stein und Automaten. Die Grotten von Pratolino oder der Fürst als Demiurg

*Qui l'Arte, e la Natura
Insieme a gara ogni sua grazia porge
E fra quelle si scorge
La grandezza del animo, e la cura
Che le nutrisce, e cura
E fa splendor più chiaro ogn'hor d'intorno
Di nuove meraviglie il bel soggiorno.*
Gualterotti, 1579¹

Der von Francesco I. de' Medici initiierte und durch Bernardo Buontalenti in den Jahren 1569–1585 realisierte Villen- und Parkkomplex von Pratolino, der heute leider nur noch spärliche Reste seiner früheren Gestaltung aufweist, wurde schon zur Bauzeit aufgrund seiner monumentalen künstlichen Grotten Legende und erhielt umgehend Vorbildcharakter für die gesamte europäische Garten- und Grottenarchitektur.² Mit dem im Italien des Cinquecento entstehenden und nicht zuletzt auf spektakuläre zeitgenössische archäologische Funde reagierenden Bautypus der künstlichen Grotte lebt der antike Topos des Wettstreits zwischen Kunst und Natur ab Mitte des Jahrhunderts vor allem in Florenz erneut eindrucksvoll auf.³ Die Grotte verbindet den Anspruch des exklusiven Gesamtkunstwerks mit naturwissenschaftlichen, mechanischen, geologisch-kosmologischen und mystischen Vorstellungen und geht dabei über das reine Abbilden, über die bloße Nachahmung der Natur weit hinaus. Vielmehr beruht sie mit ihrer parallelen Welterzeugung auf dem Gedanken eines schöpferischen Ortes, an dem Wissen und Experiment, Altes und Neues, Kalkül und Überraschung auf einzigartige Weise Synergieeffekte hervorzubringen vermögen.⁴ An der zentralen Zufahrtsachse, wenige Kilometer nördlich von Florenz gelegen, konnte das Gartenreich für auswärtige Reisende zum exklusiven

1579, zit. n. Eugenio Battisti: *L'antinascimento*, Mailand 1962, S. 520.

2 / Ferdinando III. beauftragte den böhmischen Ingenieur Joseph Fricks im Jahr 1818 mit den Abrissarbeiten sowohl des Parks wie auch des Gartens von Pratolino; vgl. Luigi Zangheri: *Pratolino. Il giardino delle meraviglie*, Florenz 1979, S. 61–71.

3 / Ein zentraler Impuls geht von der im Jahr 1480 wiederentdeckten *domus aurea* des Nero mit ihren immensen Gärten und Wasseranlagen sowie den Ausgrabungen antiker Nymphaeen aus.

4 / Vgl. Philippe Morel: *Les grottes maniéristes en Italie au XVIIe siècle. Théâtre et alchimie de la nature*, Paris 1998.

5 / Michel de Montaigne: *Tagebuch einer Reise durch Italien ...*, hg. v. Otto Flake, Frankfurt a. M. 1988, S. 109.

„Portal“ des toskanischen Großherzogtums werden. Pratolino avancierte zum exemplarischen Gesamtkunstwerk Francescos I. „Er scheint absichtlich eine ganz ungünstige Lage herausgesucht zu haben, in einer öden, bergigen Gegend, um das Vergnügen zu haben, das Wasser fünf Meilen weit herzuleiten und Sand und Kalk fünf andere. Es ist ein Ort, an dem nichts eben und frei liegt“ äußerte Montaigne, der 1580 im Zuge seiner *Voyage en Italie* Augenzeuge des Bauvorhabens wurde, über das Verhältnis von natürlichen Gegebenheiten und künstlerischem bzw. großherzoglichem Gestaltungswillen.⁵

Einst verfügte die Anlage über ein ganzes Geflecht an Grotten unterschiedlichen architektonischen Typs, welche dem Fürsten gleichsam als (unterirdische) Bühne für die Selbstinszenierung als Demiurg einer parallelen Schöpfung dienten. Keine Kosten wurden für dieses Unternehmen gescheut, die Größe und Pracht der Anlage sowie der technische Aufwand des mechanischen und hydraulischen Systems erforderten schließlich einen Betrag von 782.000 *scudi*, der ungefähr den doppelten Ausgaben der *fabbrica degli Uffizi* entsprach.

Der vorliegende Aufsatz untersucht das Grottensystem von Pratolino zunächst in seiner Bedeutung für die Parkanlage und darüber hinaus im Kontext der fürstlichen Selbstdarstellung. Von besonderem Interesse erweist sich daher weniger die Frage nach den Momenten der bloßen Naturnachahmung, als die nach der Imitation des natürlichen Schöpfungsaktes selbst.

Die Anlage bildet einen Kulminationspunkt der Synthese von gestaltendem Eingriff, Täuschungswillen, naturwissenschaftlichem Wissensdrang, technischer Realisierung des Möglichen und aristokratischer Exaltiertheit, die seit Mitte des Jahrhunderts unter Cosimo I. bereits vorbereitet worden war, aber erst in der Regierungszeit seines ersten Sohnes Francesco zur vollen Entfaltung kam.

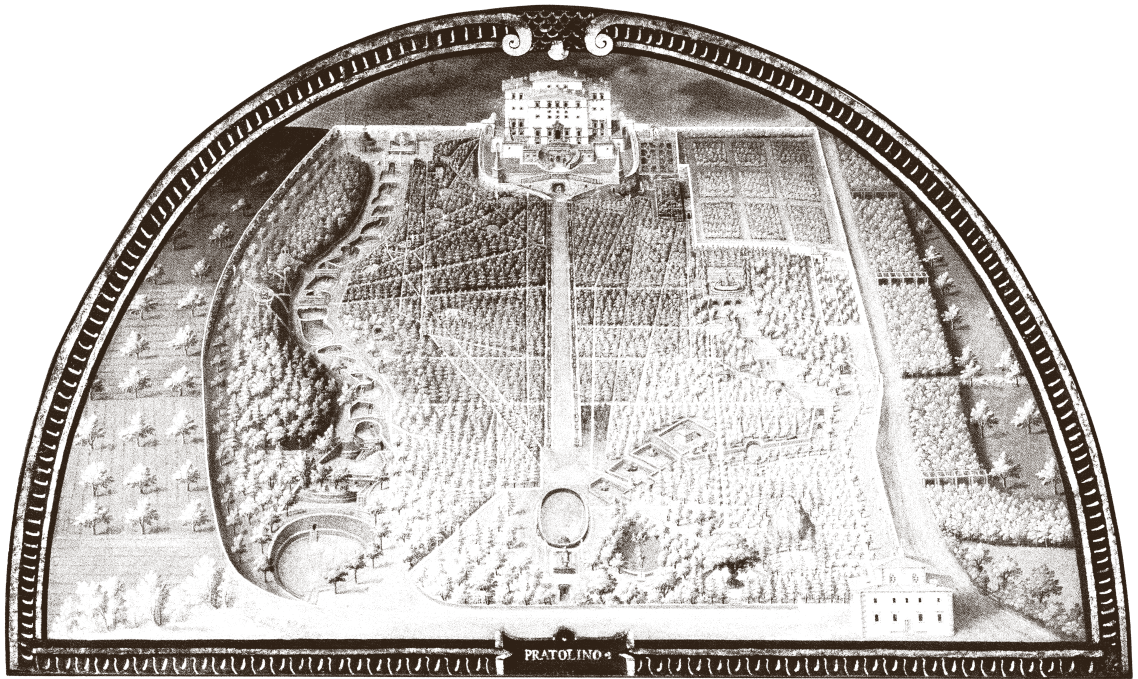
Es erweist sich als sinnvoll, das Grottensystem von Pratolino – herausragender Ort des technischen Experiments und der Zusammenführung verschiedenster Wissenschaftsgebiete – in den Kontext anderer zur gleichen Zeit in Florenz neugeschaffener Räume zu setzen, in denen man Weltwissen zu sammeln, ordnen und erweitern sucht, und dieses dabei selbstverständlich mit und neu konstituiert. So fällt der Blick u.a. auf Bauten wie das *Studiolo*, die *Tribuna* und das *Casino Mediceo*.

Bereits kurz nachdem Francesco 1564 die Regierungsgeschäfte übernommen hatte, wurde Giorgio Vasari in seiner Rolle als präferierter Hofarchitekt vom jüngeren Bernardo Buontalenti abgelöst, der jetzt mit der Aufsicht und Realisierung der wichtigsten staatlichen *fabbriche* betraut wurde. 1568 war Buontalenti aufgrund seiner herausragenden Kenntnisse u.a. im Bereich der Wasserführung, Hydraulik und Mechanik in das überaus prestigereiche Amt des *ingegnere dei fiumi* berufen worden. Sein Tätigkeitsbereich umfasste Aufgaben wie u.a. den Hafen-, Festungs- und Kanalbau, aber auch die Errichtung und Modernisierung der Medici-Villen samt deren Gärten und ihrer Bewässerungssysteme. Für das Großprojekt von Pratolino, dessen Grundkonzept auf einen Entwurf des Großherzogs selbst zurückzuführen ist, werden neben Buontalenti weitere Größen des Florentiner Künstlernachwuchses nach Pratolino gerufen: darunter Giambologna, Vincenzo Danti, Valerio Cioli sowie Bartolomeo Ammannati.

1 Die Gesamtanlage

Pratolino scheint, wie so viele andere Gärten des Cinquecento, dazu einzuladen, Grüngelände, Gebäude, Skulpturen und Grotten in einem Kontinuum zu lesen, dass sich qua übergeordnetem ikonographischen bzw. allegorischen Programm entziffern lässt. Doch was in den Anlagen

1 Justus Utens, *La Villa e il Parco dei Moderni a Pratolino*, ca. 1599, Tempera auf Leinwand, Florenz, Museo Topografico Firenze Com'era



6 / Vgl. z.B. die wohlgeordneten, symmetrischen Anlagen von Castello, Boboli und La Petraia; vgl. Utens, *Lünette Castello*, 1599, Florenz, Museo Topografico Firenze Com'era.

Cosimos I. noch schlüssig möglich war,⁶ erweist sich in dem zumindest in weiten Teilen unübersichtlicheren Garten Francesco's I. als weitaus schwieriger – wie die Vielzahl an über die Jahrhunderte hinweg vorgenommenen Versuchen seiner Unterordnung unter ein einheitliches Programm deutlich belegt.¹

Auf der Basis des in der italienischen Forschung der späten 70er und 80er Jahre aufgearbeiteten, in der deutschsprachigen Literatur wenig rezipierten Quellenmaterials und der aktuellen Restaurierungserkennt-

7 / Es ist ein Charakteristikum der italienischen Forschung, dass sie sich meist mittels Quellenanalyse um die ikonographische Rekonstruktion der Anlage bemüht. Im deutschsprachigen Raum hingegen widmet man sich Pratinolo zwar als technisch innovativem Ausgangspunkt für die weitere Entwicklung des europäischen Gartenbaus, setzt sich dann aber weitaus intensiver mit den nachfolgenden Garten- und Grottenanlagen im Norden Europas auseinander. Eine ausführliche Querverbindung zu den anderen Orten des Weltwissens, wie sie in diesem Aufsatz angerissen wird, wird dabei unterlassen.

8 / Vgl. Horst Bredekamp: „Die Erde als Lebewesen“, in: *Kritische Berichte* 9/4–5 (1981), S. 12 ff. und Martin Kemp: „Die Höhle der Ewigkeit“ in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 32 (1969), S. 133–152.

9 / „Poi che si trova dentro la terra tanta copia e forza di acque, di aere, e di fuoco; non è meraviglia che vi si generino diverse opere di natura; per che essendovi tutti gli elementi, e tutte le prime qualità; ne la materia vi manca, ne la causa efficiente.“ G. Agricola, *De ortu et causis subterraneorum* [Basel 1546], Venedig 1550, S. 35 v, zit. n. Chiara Peroni: „L'ozio e la frescura: Ninfei sotterranei a Firenze tra XVI e XVII secolo“, in: Attilio Petruccioli / Dalu Jones u.a.

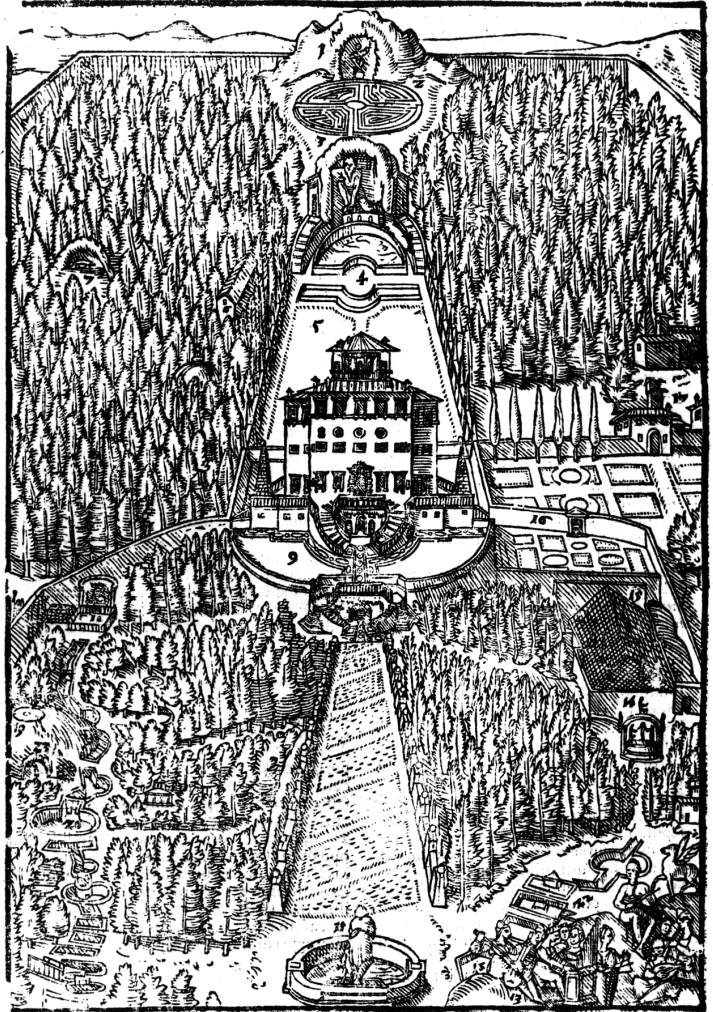
nisse soll hier eine Analyse der künstlichen Grotten von Pratinolo vorge-schlagen werden, die sich weniger auf ikonographische Sinnzusammenhänge, als vor allem auf materielle und technische Gegebenheiten stützt.⁷ Die im 16. und 17. Jahrhundert immer wieder theoretisierte und in den Bildkünsten konzeptualisierte Vorstellung der Grotte bzw. Höhle als Schoß der Welt und Ort der Zeugung fördert zweifellos die zeitgenössische Konjunktur des künstlichen Grottenbaus, in der sich der Fürst zum *movens* der (quasi-)natürlichen Prozesse stilisiert.⁸ Die Erdhöhle galt als prädestinierter Ort einer gleichsam vorzeitlichen unterirdischen Welt, in der die Natur dem Menschen ihre unzähligen Geheimnisse offenbart, in der sich die metamorphe Wandlung des Gesteins im Zuge natürlicher Prozesse vollzieht sowie Lebewesen und Kunstwerke entstehen. Naturwissenschaftliche Theorien wie beispielsweise jene der sich im feuchten unterirdischen Dunkel vollziehenden spontanen Urzeugung definieren die Höhle als Zeugungs- und Geburtsort *par excellence*. Die Vorstellung einer derartig herausragenden Bedeutung des sich öffnenden Erdinneren wurde nachhaltig durch die Veröffentlichungen Georg Pawers alias Georgius Agricola verbreitet, der genau hier die produktive Vereinigung der vier Elemente verortete: „Da sich im Erdinneren viel Überfluss und Kraft durch Wasser, Luft und Feuer findet, so wundert es nicht, dass hier verschiedene Werke der Natur gezeugt werden; weil an diesem Ort alle Elemente vorkommen, und alle Ursprungsqualitäten, fehlt es hier nicht an Materie noch am auslösenden Grund.“⁹ In der zeitgenössischen Mineralogie war es zudem eine verbreitete Auffassung, dass die Gestirne einen entscheidenden Einfluss auf das Wachstum kostbarer Steine und Mineralien im Inneren der Erde ausüben, ein Gedanke, der im Falle Pratinolos noch einmal den großen gedanklichen Bogen von den Planeten-gottheiten und Elementen bis in die Grottenwelt aufspannt.

26–27
6–7 / 26

ilinx 2, 2011
Kurth, Die Grotten von Pratolino

(Hg.), *Il teatro delle acque*, Rom 1992,
S. 90–104, hier S. 103.

2 Salvatore Vitale, *Pratolinum Magni
Ducis Hetruriae*, um 1588, Xilographie,
in: ders., *Ad Annales Sardiniae*, Florenz
1639



10 / U.a. Gualterotti, *Vaghezze*; Francesco de'Vieri: *Discorsi delle maravigliose Opere di Pratolino, & d'Amore*, Florenz 1586; Ulisse Aldrovandi: *Descriptio brevis fontium Pratolini*, Bologna Biblioteca Universitaria, MSS Aldrovandi, CI, Observationes varia, Itinerarium Florentiae factum anno 1586, 76r; Montaigne, Tagebuch; Bernardo Sansone Sgrilli: *Descrizione della regia villa, fontane e fabbriche di Pratolino*, Nachdr. der Ausg. Florenz 1742/2008.

11 / „perché Giove è nome di Dio, come governatore; & rettore dell'universo, & di ciascuna sua creatura“; De Vieri, *Discorsi*, S. 24ff.

12 / „che con la piovra fa generare più & diverse spetie di creature“; ebd.

13 / In einem Brief an Giovanbattista Grimaldi beschreibt Claudio Tolomei am 26.7. 1543 die Grotte des Agapito Bellomo, wobei besonders das „ingegnoso artificio nuovamente ritrovato di far le fonti“ sein Interesse findet. „Ove mescolando l'arte con la natura, non si sa discernere s'ella è opera di questa o di quella, anzi or altrui pare un natural artificio, e ora una artificiosa natura: in tal modo s'ingegnano in questi tempi rassembrare una fonte, che dall'istessa natura, non a caso, ma con maestrevole arte sia fatta.“ Zit. n. Detlef Heikamp: „La grotta grande del giardino di Boboli“, in: *Antichità viva* 4/4 (1965), S. 27–42, hier S. 42.

Die 1599 für die Villa Artimino angefertigte Lünette von Utens mit der detailverliebten Ansicht des Parks und der Villa von Pratolino zeigt uns den sogenannten *parco nuovo*, d.h. den südlichen, nach Florenz ausgerichteten Teil der Anlage. Für eine Rekonstruktion des angrenzenden nördlichen Teils müssen wir heute auf Beschreibungen, vor allem von De Vieri und Montaigne, sowie auf spätere Zeichnungen zurückgreifen.¹⁰ Die Gesamtanlage entwickelte sich entlang einer Nord-Süd- und einer Ost-West-Achse, die sich im zentralen Ort des Villenbaus kreuzten. Eine an das Villengebäude angrenzende Mauer legt eine symbolische Unterteilung in einen oberen und einen unteren Gartenteil, in *parco vecchio* bzw. *degli Antichi* und *parco nuovo* bzw. *dei Moderni* nahe.²

Im Norden war eine mit einem schwarzen Adler und einem goldenen, Wasser verströmenden Blitzbündel ausgestattete Jupiter-Statue Baccio Bandinellis positioniert, „weil Jupiter der Name Gottes ist, als Gebieter und Herrscher über das Universum und über jede dessen Kreaturen“.¹¹ Ausgehend vom obersten aller Götter, „der mittels des Regens zahlreiche und verschiedenste Spezies an Kreaturen hervorzubringen vermag“¹², beginnt nun die parallele Schöpfung des Parks aus Menschenhand, in der *naturalia*, *mirabilia* und *artificialia* zu einer Einheit verschmelzen und die Grenzen zwischen natürlichem Kunstwerk und künstlich gestalteter Natur, zwischen „natural artificio“ und „artificiosa natura“ verschwimmen.¹³ In der sich über das Gartenreich erhebenden Jupiterfigur ein Abbild mediceischer Macht zu sehen, scheint mithin durchaus naheliegen. Dem Wasserlauf auf dem abschüssigen Gelände folgend war eine eiserne Pergola errichtet worden, die einen monumentalen, 1584 aus Korsika eingeführten, obelischenähnlichen Kalksinter, einem durch die Fällung von Kalk entstehenden Ablagerungsgestein, rahmte. Ein aus Lorbeersträuchern angelegtes Labyrinth vermittelte zur gigantischen Statue des 1579–1580 von Giambologna geschaffenen Apennin. Mit Stalakmit

3 Stefano della Bella, *Ansicht des
Apennin*, Acquaforte, Florenz, BNCF



und Lorbeerlabyrinth begegneten sich bereits ein erstes Mal *natural artifizio* und *artifiziola natura*: Beispielhaft verkörpert auf der einen Seite der Sinter die kuriose, einmalige Naturform, das natürlich gewachsene und doch artifiziiell erscheinende Gebilde, während auf der anderen Seite das tatsächlich künstlich angelegte Pflanzenlabyrinth die Naturform gestaltet. In der Allegorie des Apennin gelangte ihre Synthese schließlich an einen ersten Höhepunkt.

14 / Vgl. u.a. Roberta Morelli: „Metalli di Cosimo, metalli d’aqua“ in: Jones Petruccioli, *Il teatro delle acque*, S. 105–112; dies.: „The Medici Silver Mines. 1512–1592“, in: *Journal of European Economic History* 5 (1976), S. 121–139.

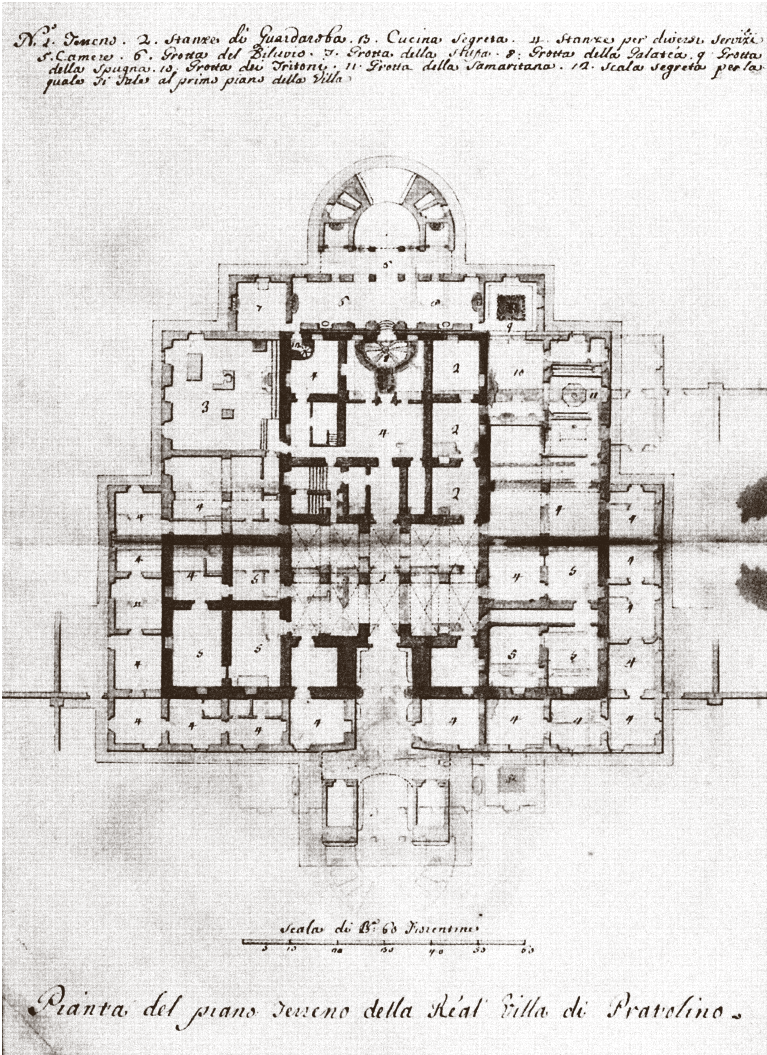
Die Statue des Apennin an der zentralen Achse von Pratolino ist zweifellos eines der spektakulärsten Monumente der Anlage. Der Gebirgszug war nicht nur als Quellort der Flüsse Arno, Mugnone und Sieve, sondern auch als Ursprung der aus dem Mugello stammenden Familie der Medici von Bedeutung. Der hockende Gigant stützt sich mit einer Hand auf den Kopf eines Ungeheuers, aus dessen Maul, wie unter dieser Last nachgebend, das Wasser in das darunter liegende Bassin entströmt. Damit tritt das Gebirge vor allem als Generator Leben spendenden Wassers in Erscheinung und bezeichnet jenen Ort, von dem ausgehend Natur und Kultur ihren Einfluss und ihr Werk geltend machen. Ursprünglich war die Figur an einen sie in den Ausmaßen noch überragenden Felsen bzw. wie eine Mine in ihn hineingebaut worden. Der Vergleich mit dem Bergwerk wird durch die Fresken in einem der Innenräume bestätigt, welche den Abbau von Eisenerzen zeigen, wie er seit der Antike für verschiedene, an Bodenschätzen reiche Gegenden in der Toskana bezeugt ist, unter mediceischer Herrschaft erneut aufblühte und zu einem bedeutenden Wirtschaftszweig heranwuchs.¹⁴ Neben dem Abbau unterschiedlicher Gesteine wie Marmor, Granit und Alabaster gewann man vor allem in den Colline Metallifere, aber auch in Nähe des Apennin, Eisenerz, Kupfer und Silber.³

II Die Villa und ihre Grotten

Die auf zentralem Grundriss errichtete Villa umschloss nach Süden hin mit zwei hufeisenförmig ausschwingenden Treppen den Eingang in das Erdgeschoss der *gran fabbrica*, die Pratolino so berühmt werden ließ.⁴ Der Gang durch das Erdgeschoss der Villa bot die einzige Möglichkeit, vom *parco vecchio* zum *parco nuovo* zu gelangen. An dieser Schwellenposition verkörpert der Bautypus der künstlichen Grotte eine Art des symbolisch-architektonischen Übergangs zwischen dem Dauerhaften und Statischen

30-31
10-11 / 26
ilinx 2, 2011
Kurth, Die Grotten von Pratinolo

4 / Bernardo Sansone Sgrilli, *Pianta del piano terreno della Real Villa di Pratinolo*, 1742, Tusche auf Papier, Florenz, BNCF



der Villa und dem Ephemeren und Bewegten bzw. Dynamischen des Parks. Der Herrschaftssitz, so wird suggeriert, ruht nicht auf klassischen soliden Fundamenten, sondern auf den Grundfesten der Natur; menschlicher Reichtum entsteht durch die Form annehmende, vom Erdinneren hervorgebrachte Materie.

Darüber hinaus lassen sich die Villengrotten gleichsam als Gravitationszentrum sowohl einer ideal imaginierten Weltordnung als auch der privaten Interessen des Großherzogs verstehen. Wie Montaigne in dem eingangs zitierten Passus seiner *Voyage en Italie* herausstellte, fällt im Falle Pratolinos die stadtferne Lage in der weitgehend unberührten Natur des Mugello auf, von der ausgehend gleichsam eine gedankliche Entwicklungslinie über die künstlich verwilderte Parkanlage hin zum wohlgeordneten Garten führte, der erst dem Besucher den Zugang zu den Grotten und der Villa ermöglichte. Parallel dazu lässt sich eine symbolische Reihung der von naturwissenschaftlichen Neigungen geprägten persönlichen Interessens- und Beschäftigungsfelder Francescos in einer beinahe linearen Ordnung nachvollziehen von der Landwirtschaft des Umlands, der gleichsam aus ihr generierten Hydraulik (Wasserführung, Brunnen und Wasserspiele), über die Botanik (Garten und Park), bis zum Grottenreich als Inbegriff der Leben spendenden Höhle (Naturwissenschaften, Metallurgie, Mineralogie, Alchemie), in dem neben aller Kunstfertigkeit (Porzellanherstellung, Kristallbearbeitung usw.) nicht zuletzt auch die Mechanik (Automaten) zur Anwendung kam.⁵

Im Umkehrschluss bedeutet dies, dass Wasserspiele und Grottenmechanik von ihrem begrenzten, dem Herrschaftssitz zugehörigen Ort aus gleichzeitig weit über diesen hinaus verweisen. Ohne notarische Absicherung des Zugriffs auf die Wasserressourcen und ohne das hochkomplizierte Leitungssystem, das die Wasserführung vom Umland bis in die Villengrotten regulierte, ist die spielerische Opulenz nicht denkbar. Mit der Aneignung

15 / Claudia Conforti: „Acque, condotti, fontane e fronde. Le provvisioni per la delizia nella Villa Medicea di Castello“, in: Petruccioli, *Il teatro delle acque*, S. 78.

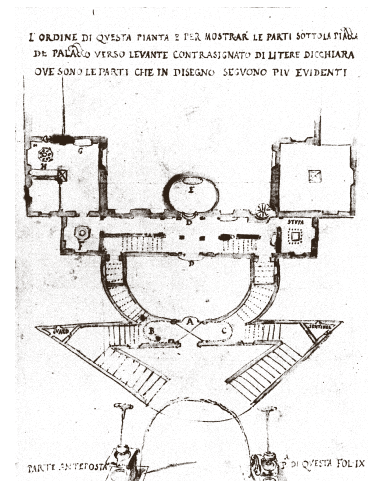
16 / Claudia Conforti: „Pratolino: il giardino come mito della conoscenza e alfabeto figurato dell’immaginario“, in: Marcello Fagiolo (Hg.), *La città effimera e l’universo artificiale del giardino. La Firenze dei Medici e l’Italia del ’500*, Rom 1980, S. 183–192, hier S. 184.

der Wasserversorgung wird der Garten gleichsam aus der Taufe gehoben.¹⁵

Selbstdarstellung und Machtrepräsentation mittels technischer Exzellenz zeigen sich hier zweifellos auch als ein territorialer Vereinnahmungsprozess, der mit dem Villenbau des Quattrocento zwar bereits begonnen hatte, jetzt aber zu einem ersten triumphalen Höhepunkt geführt wird. Wasserspiele und Automaten gestalten nicht nur die Grotten, sondern formen damit auch in weiten Teilen das Umland; je größer der Wasserverbrauch, desto stärker der Eingriff in die umliegende Natur.

Der erste Raum der Villengrotten, der sich dem Besucher erschloss, war die *Grotta del Diluvio* – „memoria di una mitica catarsi cosmologica“. ¹⁶ Ein System von Schleusen und Düsen ermöglichte es, den Besucher überraschend von allen Seiten Wasserfontänen auszusetzen und somit im scherzhaften Sinne seine persönliche Sintflut erleben zu lassen. Erfrischt, wie neugeboren nach der Katastrophe, eröffnete sich ihm nun die selbst inszenierte exklusive künstliche Welt des Fürsten, beginnend mit automatengesteuerten Szenen des täglichen Lebens mit einem Scherenschleifer, fleißigen Bauern, auf einem Teich schwimmenden Enten und Ähnlichem, deren Bewegung durch die Omnipräsenz des Wassers und das Spiel des Kerzen- bzw. Fackellichts noch gesteigert wurde. In der (möglicherweise erst später ausgestatteten) *Grotta d’Europa e del Tritone* wurde die mythologische Szenerie dank Automatentechnik nicht nur bewegt, sondern auch mit Musik und Donnerhall untermalt. Der Weg führte weiter zur *Grotta della Samaritana*, in der

5 Giovanni Guerra, *Pianta delle grotte nella Villa Medicea di Pratolino*, um 1598, Tusche auf Papier, laviert, Wien, Albertina

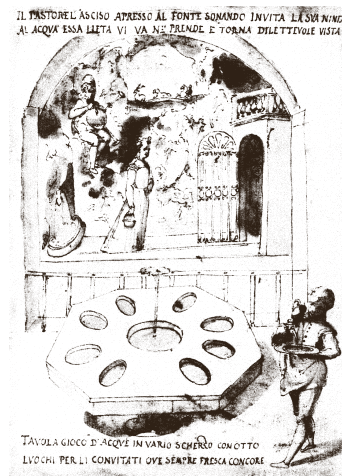


17 / Eine eindrucksvolle ausführliche Beschreibung dieser Orgel findet sich bei Heinrich Schickhardt, der mit dem Auftrag besondere technische Erfindungen zu studieren durch Italien reiste, LB Stuttgart, Cod. Hist. 4.148 b, 52v und 53r.

ein steinerner Automaten-Diener dem Besucher Wasser zur Erfrischung bzw. zum Reinigen der Hände darbot. In der Mitte des Raumes befand sich ein oktogonaler Tisch, der an allen Seiten eingebaute Behältnisse besaß, die dem Gast kontinuierlich frisches Wasser zur Verfügung stellten. Ein mit der verborgenen Küche verbundener Drehmechanismus ermöglichte die ohne Dienerschaft erfolgende Präsentation von Speisen auf dem Tisch; ein Wunderwerk der Technik, das der Grotte schließlich auch den Namen *Grotta del Cibo* einbrachte.⁶

Zu Füßen der hoch aufragenden Villa und der lediglich vom Garten aus betretbaren Grotte des Mugnone schloss sich auf dem abfallenden Gelände die *Viale dei Zampilli* an, deren Wasserfontänen sich zu einem laubenähnlichen Gewölbegang schlossen, der im besten Fall mittels des durchscheinenden Sonnenlichts spektakuläre Regenbögen zu zaubern wusste. Der *inganno* war perfekt, das Spiel der *Grotta del Diluvio* nun umgekehrt: Dort, wo der Besucher kein Wasser sah, wurde er von ihm überrascht; dort, wo es schien, als würde er durchnässt, spazierte er trockenen Fußes durch den Wassertunnel hindurch. Paradigma der unauflösbaren Verbindung des Motivs der Grotte mit dem des Berges war der im Süden gelegene *Monte Parnaso*, der auf Bodenniveau eine kleine Pforte besaß, durch die das Innere betreten werden konnte. Der künstliche Berg mit musizierenden Musen und Pegasus an der Spitze war zudem mit einer Motetten spielenden Wasserorgel ausgestattet, deren Klänge im gegenüberliegenden halbrunden Freilufttheater vernommen werden konnten.¹⁷ In unmittelbarer Nähe befand sich eine Eiche, die – mit

⁶ Giovanni Guerra, *Grotta del Cibo*, 1604, Tusche auf Papier, laziert, Wien, Albertina



18 / Vgl. dazu Stephanie Hanke: *Zwischen Fels und Wasser. Grottenanlagen des 16. und 17. Jahrhunderts in Genua*, Münster 2008.

19 / Giovan Paolo Lomazzo: *Trattato dell'arte e della pittura, Scultura ed Architectura*, Bd. 1, Rom 1844, S. 174 ff.

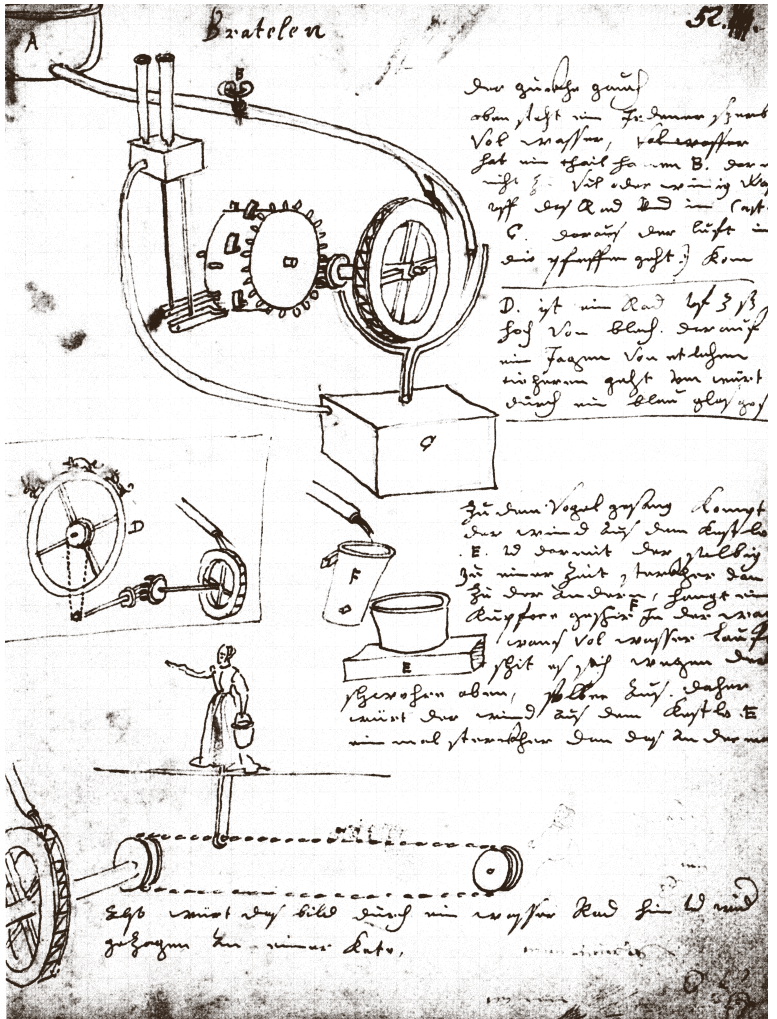
einem begehbaren hölzernen Aufgang versehen – mit dem Aufstieg in die luftigen Wipfel des Baumes die Gegenbewegung zum Abstieg ins dunkle Erdinnere ermöglichte.

III *Das Grottensystem: Wasser, Stein und Automaten*

Die Grottenanlagen inszenieren den Triumph der Kunst über die Natur.¹⁸ Während die Natur die Materie aus ihrem Inneren zu formen weiß, formt die Kunst sie von ihrem Äußeren her. Die Welt der Grotten und Automaten-theater wird zu einer Kunst, die das naturgleiche Hervorbringen der Form aus der Materie selbst simuliert. Mehr als in den Anfängen der künstlichen Grotten steht in Pratolino nicht mehr die Naturnachahmung als *luogo all'antica*, sondern der innovative Aspekt der Ausgestaltung im Vordergrund. Die Anlagen werden zu einem exemplarischen *luogo moderno*, welcher der Kultur des Fürsten zum Ruhme gereicht. Der traditionell in Wassernähe und daher auch in den Grotten verortete Statuenschmuck wird nun durch die von unsichtbarer Hand bewegten Automaten besetzt.⁷ Die plastische Tradition der Antike, die das bewegte Leben im kanonischen Augenblick ausdrucksstärkster Mimese festhält, wird – zumindest an diesem speziellen Ort – von der neuen Leidenschaft der mechanischen Naturnachahmung abgelöst. Die Kunst liegt jetzt nicht mehr in erster Linie in der konzeptionellen Verdichtung des Objektes selbst, sondern in der Möglichkeit seiner größtmöglichen naturähnlichen Bewegtheit. Dass diese eines der größten künstlerischen Anliegen des späten 16. Jahrhunderts darstellt, beweist nicht zuletzt auch die zeitgenössische Traktatliteratur, wobei Lomazzos Kapitel über die Physik der Bewegungen als Beispiel dienen kann.¹⁹

Nach der Wiederentdeckung der *Pneumatica* und *Automata* des Heron von Alexandrien und ihrer – zur Bauzeit Pratolinos zeitlich parallelen –

7 Heinrich Schickhardt, *Die hydraulische Orgel und der Automat der Samaritanerin*, Tusche auf Papier, Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek



20 / Federigo Commandino: *Heroni Alexandrini Spiritalium liber*, Urbino 1575; Bernardino Baldi: *Automati* [ca. 1576], Venedig 1589.

21 / Diese vollständige und kommentierte Ausgabe, angefertigt von Oreste Vannocci, dem Neffen des bekannten Ingenieurs Vannoccio Biringuccio, erschien schließlich im Jahr 1582.

22 / Montaigne, Tagebuch, S. 169.

23 / Zu Pratolino als Bestandteil einer jeden adligen Bildungsreise zu Beginn des 17. Jahrhunderts vgl. Iris Lauterbach: „Französische Reisende in italienischen Gärten. Von Montaigne zu Percier und Fontaine“, in: Erika Schmidt (Hg.), *Garten Kunst Geschichte. Festschrift für Dieter Hennebo zum 70. Geburtstag*, Worms 1994, S. 95–104.

Übertragung ins Lateinische durch die italienischen Mathematiker Federigo Commandino und Bernardino Baldi errangen die antiken Traktate in kurzer Zeit eine beispielhafte schriftliche Autorität für die Mechanik.²⁰

So wundert es auch nicht, dass insbesondere Buontalenti eine vollständige Übersetzung ins Italienische forderte.²¹

Die eigentliche technische Innovation von Pratolino liegt ohne jeden Zweifel im Bereich der Hydraulik und Hydropneumatik, d.h. vor allem in der Komplexität der Wasserführung und -nutzung. Nie zuvor hatte es Grottenanlagen mit derart vielen szenischen Figurenautomaten gegeben, nie zuvor ein derart ausgeklügeltes System von Schleusen, Ventilen, Wasserbehältern, -reservoirs und Leitungen. Bei all dem war für die Besucher nicht ein einziger Meter der Wasserführung sichtbar. Bereits Montaigne hielt fest, dass das Wassersystem offensichtlich „Tivoli zum Trotz angelegt“ wurde, worauf er urteilte, dass Pratolino Tivoli besonders „an Reichtum und Schönheit der Grotten“ übertrifft.²² Hatte es hydropneumatisch betriebene Orgeln und Vogelautomaten bereits in der Gartenanlage in Tivoli gegeben, erreichten die erzählerischen, szenische und musikalische Mechanismen vereinigenden Figurenanimationen nun einen wahren Höhepunkt der Automatenkunst, wurde die Grotte für die Zukunft zum kanonischen Aufstellungsort der anfälligen Automaten erklärt.

Die Wirkung der Neuheiten auf die Besucher spiegelt sich in den zahlreichen Beschreibungen der Automatentheater, die alles Bekannte in den Schatten zu stellen schienen. Unter die erlesenen und offiziellen Gäste des Florentiner Hofes, die Zugang zum Gartenreich erhielten, mischten sich früh schon viele intellektuelle Neugierige, die sich weniger dem elitären Luxus hingeben als vielmehr die mechanischen Kuriositäten ergründen wollten; das Interesse an der *techné* konkurriert mit dem Erstaunen vor der Inszenierung.²³

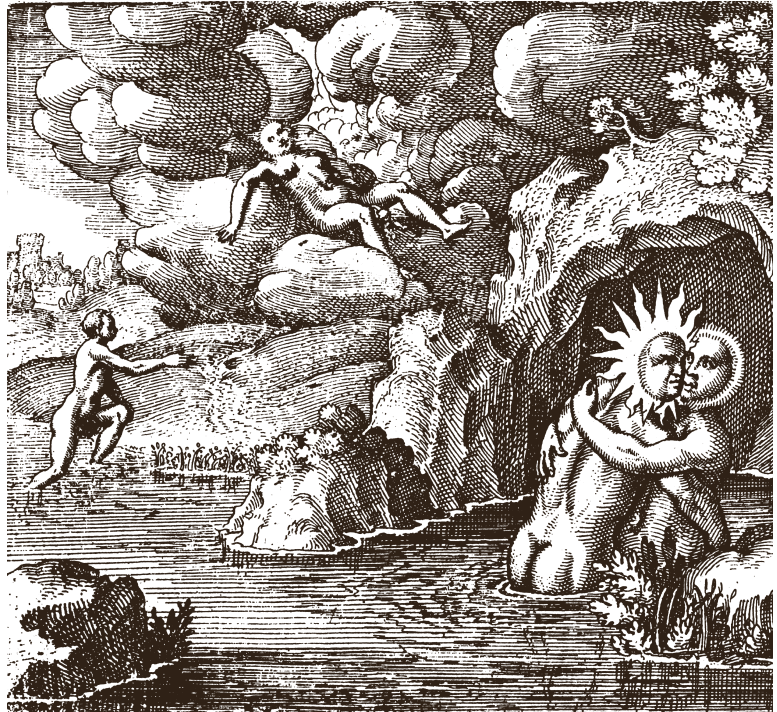
24 / Agostino del Riccio: *Istoria delle Pietre*, 1597, hg. v. Paola Barocchi, Florenz 1977; *Wunder und Wissenschaft, Salomon de Caus und die Automatenkunst in Gärten um 1600*, Ausst. Kat., Düsseldorf 2008.

8 Giovanni Guerra, *Automatentheater in der Grotta del Diluvio*, Tusche auf Papier, laviert, um 1598, Wien, Albertina



Das hydraulische und mechanische System der Automatentheater von Pratolino wird für Jahrzehnte Vorbildcharakter besitzen⁸ und inspirierte nicht nur Agostino del Riccios Beschreibung einer idealen Gartenanlage mit zweiunddreißig Grotten, sondern auch Salomon de Caus, der sich sowohl theoretisch wie auch praktisch mit dem Automatenbau auseinandersetzte.²⁴ Seine zweifellos bedeutendste Abhandlung *Von den gewaltsamen Bewegungen* aus dem Jahr 1615 ist ein herausragendes

25 / Salomon de Caus: *Von Gewalt-
samen Bewegungen. Beschreibung
etlicher, so wol nützlichen alß lu-
stigen Machiner...*, Frankfurt 1615,
[http://digital.slub-dresden.de/sa-
mmlungen/werkansicht/2769840
48](http://digital.slub-dresden.de/sammlungen/werkansicht/276984048).



Beispiel sowohl für den frühneuzeitlichen Techniktransfer als auch für einen innovativen Publikationstypus.²⁵ Das Werk wurde mit seinem einzigartigen Überblick über hydrologische, hydraulische und mechanische Probleme zu *dem* technischen Manual für den Garten- und Automatenbau des 17. Jahrhunderts. So wundert es auch nicht, dass neben den Grottenanlagen von Saint-Germain-en-Laye (um 1600) und Hellbrunn (1612–1619) der ab 1615 durch de Caus selbst für den pfälzischen Kurfürsten Friedrich v. angelegte *Hortus Palatinus* in Heidelberg zu den bekanntesten Anlagen gehört, die unmittelbar auf die Innovationen von Pratolino rekurrieren.

9 Matthäus Merian, *De secretis natu-
rae*, Emblem 34, Kupferstich, in: Mi-
chael Maier, *Atalanta figiens*, Oppen-
heim 1617

26 / Zur Symbolik der Vier Elemente
vgl. auch Gerd Neumann: „Alchemistische Spekulationen in Pratolino. Wiederentdeckung einer Wiederentdeckung“, in: *Daidalos* 34 (1989), S. 22–29.

Kiesel, Muscheln, Perlmutter, Kristalle, Korallen, Kalksinter, ja ganze Stalaktiten, die man als an sich bereits ausgefallene natürliche Phänomene erachtete, wurden zu bevorzugten, stets dem Wasser verbundenen *naturalia* des künstlichen Grottenschmucks. Je erlesener und facettenreicher das Material, desto größer selbstverständlich der Kunstwert in der einmal auf Harmonie, einmal auf Kontrast angelegten künstlerischen Synthese. Die echten Grotten entnommenen bzw. nachempfundenen Stalaktiten, der Kalksinter und die Stukkaturen, welche die Eingänge und Wände überziehen, architektonische Gliederungen betonen, aber eben auch verunklaren können, erinnern an ein Auf- bzw. Überquellen, an ein Wuchern der Natur, v. a. des Gesteins im Innern der Erde. Die unregelmäßigen, oft organisch anmutenden Formen scheinen sich – zumal bei einer Ausleuchtung durch bewegliches Kerzen- bzw. Fackellicht – selbst zu reproduzieren und jede Kontrolle und Eindämmung zu fliehen; eine Visualisierung der Urkraft der Materie, der sich selbst generierenden Natur.

Kann man ohne Zweifel im Motiv der aller Natur zugrunde liegenden vier Elemente eine übergeordnete Symbolik erkennen (Jupiter / Feuer; Adler / Luft; Apennin / Erde), bleibt doch dem überall präsenten Wasser, das durch ein kompliziertes verdecktes Leitungssystem von oben in die Grotten eingespeist und aus den Tiefen wieder an die Oberfläche gepumpt wird, die eigentliche Protagonistenrolle vorbehalten.²⁶ So nieselt Regen von den Grottendecken, aus dem Boden sprudeln Quellen und schießen Strahle hervor, Wasservorhänge und Regenbögen werden produziert und qua Wasserdruck Pfeifensysteme reguliert, die Musik und Vogelgezwitscher hervorrufen. Das Wasser bewegt Automaten, verbreitet Duftstoffe, gemahnt aber auch an seine unvorhersehbaren Kräfte, wenn in den *scherzi d'acqua* ästhetische Inszenierungen in physische Bedrohungen umschlagen.⁹ Kaum jemandem war diese Eigenschaft des Wassers wahrscheinlich so bewusst wie Buontalenti selbst, der bei der verheerenden

27 / Buontalenti obliegt in erster Linie die Kontrolle der Flüsse. In den Jahren zwischen 1568 und 1574 leitet er u. a. die Restaurierungsarbeiten an der den Flusslauf des Arno begrenzenden Mauer sowie die Instandsetzungen von Brücken und die Öffnung eines schiffbaren Grabens zwischen Pisa und Livorno. Später wird er sich neben Entwürfen zum Brücken-, Steg- und Dammbau, Flusslaufmodifikationen u. ä. auch mit Analysen von Grundwassergegebenheiten und dem spezifischen Fließverhalten von Flüssen beschäftigen; vgl. Giovanna Casali / Ester Diana: *Bernardo Buontalenti e la Burocrazia tecnica nella Toscana medicea*, Florenz 1983.

28 / Vgl. u. a. Valentino Conticelli: „*Guardaroba di cose rare et preziose*.“ *Lo Studiolo de' Medici. Arte, Storia e Significati*, Lugano 2007; Luciano Berti: *Il Principe dello Studiolo. Francesco I. dei Medici e la fine del Rinascimento fiorentino*, Pistoia 2002.

Überschwemmung, von der Florenz im Jahre 1547 heimgesucht wurde, Haus und Familie verlor. Fortan scheint der Dienst an den *acque* und *fiumi* seine Laufbahn gleichsam leitmotivisch bis zu seinem Lebensende zu durchziehen.²⁷

IV Orte des Weltwissens

Bereits ein kurzer Überblick über die Bauten und Institutionen, deren Gründung in die Regierungszeit der ersten beiden Großherzöge fällt, gibt Aufschluss darüber, in welchem Maße die Aneignung von Welt und Wissen als eine fundamentale Antriebsfeder fungierte. Nur wenige Jahre nach Cosimos Ernennung zum Herzog, 1545, veranlasst dieser die auf die Gründung des Pisanischen *Orto Botanico* folgende Einrichtung eines Botanischen Gartens in der Residenzstadt Florenz, historisch betrachtet übrigens die drittälteste bekannte Anlage dieser Art überhaupt. Im Jahr 1560 wird die *Biblioteca Laurenziana* fertiggestellt, die nun dem eindrucksvollen, in der Vergangenheit immer wieder geplünderten und zerstreuten Bücherbestand der Familie Medici ein neues prestigereiches, allerdings erst 1571 zugänglich gemachtes Quartier bieten wird. Noch im gleichen Jahr richtet man in Orsanmichele das staatliche Hauptarchiv ein und in den Jahren zwischen 1565–1575 realisiert Buontalenti für Francesco das berühmte *Studiolo* im Palazzo Vecchio.²⁸ Dieses Studierzimmer erweist sich als ein Prototyp der räumlich ordnenden Überführung des Weltwissens der Zeit in den Mikrokosmos des Fürsten, ein Sinnbild der Aneignung und Beherrschbarkeit der Natur. Unübersehbar ist die Wechselbeziehung zwischen diesem ikonographisch höchst komplexen Raum, der das vermittels singulärer Objekte repräsentierte Weltwissen intellektuell reflektierbar macht, und der Anlage von Pratulino, welche die hier gewonnene wie konstruierte Erkenntnis wiederum nach außen trägt und

29 / Vgl. Birgit Franke: „Natürliche Kunst und künstliche Natur“, in: Hartmut Laufhütte (Hg.), *Künste und Natur in Diskursen der Frühen Neuzeit*, Wiesbaden 2000, S. 1075–1094.

sinnlich inszeniert. Gemeinsamer Dreh- und Angelpunkt bleibt die Vorstellung der prometheischen Schöpferkraft, die sich auf den Regenten überträgt.

Zeitgleich mit dem *Studiolo* wird der neue Sitz der großherzoglichen Gießereien, das *Casino Mediceo*, von Buontalenti gebaut, das zweifellos in engem Zusammenhang zu den hermetisch-alchemistischen Neigungen Francescos I. steht. Dieser widmete sich bekanntlich nicht nur der Mineralogie, Botanik, Metallurgie, Naturphilosophie und pharmazeutisch-chemischen Experimenten, sondern war auch in der Herstellung von Porzellan und der Bearbeitung von Kristallen bewandert. So wurde das *Casino* von San Marco in Hinblick auf die Anforderungen eines modernen Labors konzipiert, einem Ort, an dem sich Francesco offensichtlich u.a. der Herstellung von metallischen Legierungen, verschiedenen Giften und Gegengiften und außergewöhnlichen Medikamenten widmete. 1581–1589 errichtet Buontalenti die *Tribuna* im Obergeschoss der Uffizien, einen sakral inspirierten Raum, der eine repräsentative Anthologie der mediciseischen Kunstschatze zusammenführte. Ein weiteres Mal bildet das Thema der *Vier Elemente*, deren Verwandlung und Vermischung als Urstoff alles Seienden traditionell in der Grotte verortet wurde, den ikonographischen Rahmen. So wie sich das Konzept der Kunstsammlung im Raum der *Tribuna* konzentriert, verdichten sich zentrale Gedanken der Garten- und Parkgestaltung im exemplarischen Ort der Grotte.

Der sich aufdrängende Vergleich von Kunst- bzw. Wunderkammer und künstlicher Grotte gründet sich auf das dialektische Verhältnis von *naturale artificio* und *artifiziola natura*, von künstlich geschaffener und natürlich entstandener Form.²⁹ Ungewöhnlich und bemerkenswert bleibt die Tatsache, dass es im Florenz der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts keine Wunderkammer im eigentlichen Sinne gab. Doch ist das Interesse an den *naturalia*, *meraviglia* und *artificialia* und den daraus entstehenden

manieristischen Ensembles am Florentiner Hof keineswegs geringer als an anderen europäischen Orten; offensichtlich gelangt es jedoch in anderer Form und Gestalt zum Ausdruck, findet seinen Präsentationsort *par excellence* nicht in dem *einen* Kuriositätenkabinett, sondern vielmehr in der exemplarischen Reihung von vier Orten: dem *Studiolo*, dem *Casino* von San Marco, der *Tribuna* und dem Komplex von Pratolino, der in seiner Bündelung der *machinamenta artis et naturae* gleichsam als Kulminationspunkt fungiert. Die für die frühneuzeitlichen Sammlungen so grundlegende historische Abfolge von Naturform, antiker Skulptur und Kunstwerk findet mit der selbstbewegten Maschine und dem mimetischen Akt des Schöpfungsprozesses in Pratolino ihre Vollendung.

Die mediceische Sammlungswelt ist – einmal abgesehen von ihrem kontinuierlichen Anwachsen – eine weitgehend statische Welt. Alle Objekte haben ihren aus einer kosmologischen Systematik geborenen, festgelegten Platz; sie stehen in symbolischen Verweissystemen und sind zumeist durch Bildprogramme, Beschilderungen und ähnliche Denominationsverfahren gekennzeichnet. Den im Analogiedenken der Zeit verwurzelten enzyklopädischen Sammlungen liegt die Auffassung eines jeden Objekts als Offenbarung einer vielfältig kreativen Produktivität der Natur zugrunde. Im Park von Pratolino, der mit seinen *naturalia*, *artificialia* und *meraviglia* einen vergleichbaren enzyklopädischen Charakter besitzt, wird nun nicht das singuläre Objekt, sondern vielmehr diese spielerische Naturerzeugungselbst zum Dreh- und Angelpunkt erhoben. Gartenanlage und Grottenreich greifen, wie gezeigt, die Symbolik der Spezialsammlungen und -räumlichkeiten in vielerlei Hinsicht wieder auf. Sie sind jedoch vor allem dem Prinzip der Hervorbringung der alles Lebendige bestimmenden Bewegung unterworfen, wodurch der mimetische Charakter des Schöpfungsprozesses, der *natura naturans*, mehr als an jedem anderen Ort in den Vordergrund tritt. Die das naturwissenschaftliche Weltbild des 15. und 16. Jahrhundert prägende Hermetik

30 / Dieser hermetische Gedanke eines belebten Weltkörpers findet vor allem in den philosophischen Schriften des italienischen Renaissance-Humanismus seine frühmoderne Weiterentwicklung. Das Konzept der ‚Erde als Lebewesen‘ findet dann in der Folge u.a. bei Giordano Bruno und Tommaso Campanella weitere Ausarbeitung; vgl. Bredekamp, Die Erde als Lebewesen.

31 / Bredekamp, Antikensehnsucht, S. 49.

32 / Vgl. Sara Mamone: „La macchina o l'indifferenza del mito“, in: *Le nozze di Teti e di Peleo. Venezia, 1639 – Parigi, 1654*, Bern u.a. 2001, S. 225.

33 / Montaigne, Tagebuch, S. 109.

lieferte das Fundament, Bewegung in ausnahmslos allen natürlichen Erscheinungen zu erkennen; insbesondere, so glaubte man, lebten Erde und Wasser.³⁰ „Da das Leben in seiner höheren Bestimmung seit Plato durch die Fähigkeit zur Selbstbewegung definiert war, stieg die Erzeugung von Bewegung zum entscheidenden Kriterium auf.“³¹

Der Fürst, der bislang in beinahe jedem Ambiente in allegorischer Form präsent war, braucht nun gar nicht mehr in Erscheinung zu treten. Der Baumeister des Kosmos selbst ist unsichtbar geworden, allein sein Willen reicht – selbstverständlich mit Hilfe eines Brunnenmeisters – um als Schöpfergott der Welt das Leben einzuhauchen. So zeigt sich die mechanisierte Grottenwelt, welche die Natur zur Aufführung bringt, unübersehbar von den ephemeren Festapparaten und der Theatertechnik beeinflusst, mit der Buontalenti beispielsweise Wolken, Wellen, Tiere und nicht zuletzt einen *Monte Parnaso* mit begehbaren Grotten auf der Bühne des *Teatro Mediceo* animierte.³²

v Von den vier Elementen zu den fünf Sinnen

Gemeinhin werden die künstlichen Grotten der frühen Neuzeit unter dem Gesichtspunkt der *magia scienza* und der *meraviglia* betrachtet; das Hauptaugenmerk richtet sich also zumeist auf den technischen Aspekt und den von ihm ausgehenden Überraschungseffekt für das Publikum. Doch regen gerade die Grotten von Pratolino an, das Gartenreich als eine eben nicht mehr überschaubare, sondern vielmehr sinnlich überwältigende Erfahrungswelt zu verstehen, deren Inszenierung über das Zur-Anschauung-Bringen der *meraviglia* in den anderen Wissensorten hinausgeht. So überrascht auch Montaignes Beobachtung nicht, dass der Herzog von Florenz beim Bau der Villa „alle seine fünf Sinne, die ihm die Natur gab, angestrengt hat, etwas Schönes zu schaffen.“³³ Was

durch die Hinwendung zur Sinneswelt entsteht, wird auch als solche rezipiert. Der Besucher der Grotten bestaunt die echten und artifiziellen Wunder der Natur jetzt nicht nur von dem distanzierten, ordnenden und vermeintlich objektiven Beobachterstandpunkt aus, der die frühneuzeitlichen Sammlungsbestände kennzeichnet, sondern erfährt tatsächlich mit allen Sinnen die künstlich geschaffene Welt, aufgrund der Potenzierung der Effekte möglicherweise sogar intensiver als in der ‚realen‘ Natur. Anstatt das Neue, Kuriose, Überraschende, das Nie-Gesehene in Kabinettschränken, Setzkästen oder Schubfächern einem jeden natürlichen Entstehungskontext entzogen zu betrachten und die Aneignung des Objekts durch seine handwerkliche, künstlerische Modifikation und Adaption zu bewundern, werden die *meraviglia* jetzt dort inszeniert, wo die Natur sich selbst generiert. Die mechanisch produzierten Phänomene wie beispielsweise Regen, Tiergeräusche, Düfte, bis hin zur Darreichung von Speisen sprechen über den Sehsinn hinaus auch den Tastsinn, das Gehör, den Geruch, gar den Geschmack an. Die menschliche Erfahrungswelt kann schließlich über den willkommenen *stupore* hinaus selbst noch um das Gefühl der Angst und der vermeintlichen Bedrohung erweitert werden.

Die *Grotta di Galatea* bildete mit ihrem hexagonalen Grundriss das Zentrum des Grottenreichs und die mit Marmorsäulen, Muschelschmuck, Korallenbändern, echten Perlen und Perlmutterauflagen am kostbarsten ausgestattete. Dem Tuffportal gegenüber befand sich eine Nische mit einem Automatentheater, das auf das in ein Muschelhorn geblasene Signal eines Tritons hin die von zwei Meerjungfrauen begleitete Galathea aus den sich öffnenden Tuffformationen emporsteigen und in einer goldenen, von wasserspeienden Delfinen gezogenen Muschelschale über das Wasser gleiten ließ. Doch nicht nur die Hervorbringung und Bewegung der Natur wurde hier inszeniert, sondern schließlich auch

34 / Der Erfolg dieser Grottenillusion findet sich u. a. im ersten Raum der Buontalenti-Grotte im Giardino di Boboli bestätigt, dessen Deckengestaltung eine vergleichbare ruinöse Kuppel aufweist.

35 / Eine der frühesten künstlichen Ruinen wurde um 1510 von Girolamo Genga im Garten des Herzogs von Urbino in Pesaro errichtet; vgl. Giorgio Vasari: *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti*, Bd. 4, hg. v. Gaetano Milanesi 1881, S. 319.

die Umkehrung des schöpferischen Prozesses selbst. Das durch geschickte Mauertechnik mit Rissen und Spalten durchzogene Kuppelgewölbe evolvierte unter begleitendem Donnernrollen die Bedrohungen eines imminenden Einsturzes: Ganz ähnlich dem natürlichen Prozess des Werdens und Vergehens, ist letztlich auch das naturähnliche Menschenwerk dem Verfall anheimgestellt.³⁴

Das klassische Erscheinungsbild der ungezügelt die antiken Bauwerke überwuchernden Natur wird im Zuge eines neuen, noch weit vor dem Zeitalter einer eigenen Ruinenästhetik erwachenden ästhetischen Interesses an dem Zerfall von Architektur zum Inbegriff der göttlichen Vorhersehung, in der die von Menschenhand geschaffenen Werke wieder dem natürlichen Zyklus des Werdens und Vergehens untergeordnet werden.³⁵ Das nicht nur die Natur, sondern vor allem die Naturkräfte imitierende Grottenreich von Pratolino hat sich in seiner so komplexen und variantenreichen Abfolge zu einer tatsächlich parallelen Schöpfung verdichtet, die zu diesem Zeitpunkt nicht mehr zu übertreffen ist. Die demiurgische Kreation kann, will sie weiter getrieben werden, nur noch durch den selbst initiierten Untergang gesteigert werden. Der Fürst antizipiert die Zerstörung der von ihm selbst geschaffenen parallelen unterirdischen Welt. Dass dieser letzte Schritt jedoch nur ein vermeintlicher ist, zeugt von der nunmehr tatsächlich dem Schöpfergott entgegen gesetzten Position des fürstlichen Demiurgen.

In seiner Macht liegt es, gerade die Unvorhersehbarkeit zu inszenieren, sich selbst das Nicht-Prognostizierbare zu unterwerfen und damit das der Natur ursächlich Eigene anzueignen. Naturbeherrschung bedeutet nun nicht mehr allein Besitz, (Unter-)Ordnung und Umformung natürlicher Erzeugnisse, sondern impliziert vielmehr einen Transferprozess der ihr innewohnenden Eigenschaften und – eben nicht kontrollierbaren – Kräfte auf den Fürsten. Als Ebenbild des im *Studiolo* dargestellten Prometheus

ist dieser nicht nur Sammler des Weltwissens und Hüter der Kenntnisse elementarer Techniken der Naturbeherrschung, wie sie beispielsweise im Acker- und Bergbau zum Ausdruck kommen, sondern als einziger – und in Abgrenzung von den nur mit begrenzten Fähigkeiten ausgestatteten – Menschen auch derjenige, der selbst Energie zu erzeugen vermag. Ganz so wie Prometheus in die Geheimnisse des Feuers eingeweiht ist, es beherrscht und zu nutzen weiß, so verfügt der Hausherr von Pratolino über die Kräfte des Wassers und macht sich seine Energie zu eigen, um die selbst geschaffene Welt in Bewegung zu versetzen.

So schließt sich der Kreis von der Anspielung auf die Elementarkräfte des Wassers in der *Grotta del Diluvio* bis hin zur absoluten Unberechenbarkeit der Natur in der *Grotta della Galatea*, die durch Bedrohungen wie Erdbeben zur Zerstörung des von Menschenhand errichteten Werkes führt.¹⁰ Die Mimese ist perfekt. Untergang und Verfall zeigen sich als letzter Schritt des Prozesses der Welterzeugung, sie sind ihm implizit und führen das geschaffene Reich wieder in den Schoß der Natur zurück: ein scheinbarer Gestus der Bescheidenheit und Selbstzurücknahme, tatsächlich aber der Höhepunkt des mimetischen Prozesses und des Herrscherlobs.

¹⁰ Giovanni Guerra, *Artificiata Ruina e Belo inganno*, Tusche auf Papier, laviert, um 1598, Wien, Albertina

